

D'ARIANE ET L'AVENTURIER À QUI N'A PAS SON MINOTAURE ?, ou le mûrissement d'un thème.

par Rémy Poignault (Tours)

“A la vérité, si grande que soit la partialité d'un auteur pour ses produits, j'aurais bien dû m'apercevoir à l'époque [en 1939] que cette bluette avait pris l'aspect défraîchi et légèrement piteux d'une toilette de bal costumé qu'on a portée une fois il y a quelques saisons” (*Théâtre II*, p. 177) ^[1], “fantaisie littéraire”, “ancien sketch parisien”, “un sujet manqué à demi (et pas seulement à demi)” (*ibid.*, pp. 177-178) : tel est le jugement sans aménité que Marguerite Yourcenar prononce, dans sa préface à *Qui n'a pas son Minotaure ?*, “Aspects d'une légende et histoire d'une pièce”, sur la première version de l'œuvre, publiée sous le titre *Ariane et l'Aventurier* dans les *Cahiers du Sud* en août-septembre 1939, mais qui fut rédigée, selon l'auteur “à Paris, vers 1932, à moins que ce ne fût en 1933 ou même en 1934”, (*Ibid.*, p. 176) ^[2]. L'aspect factice et parisien de la pièce dénoncé ici s'oppose à la présentation qu'André Fraigneau fait des trois textes publiés dans les *Cahiers du Sud* : il lie en effet *Ariane et l'Aventurier*, le *Thésée* de Gaston Baissette et son propre texte *Le point de vue du Minotaure*, à un “voyage” en Grèce en 1932 qui semble bien ne pas être symbolique quoiqu'il n'apparaisse pas dans la *Chronologie* yourcenarienne établie pour le volume des *Œuvres romanesques* de Marguerite Yourcenar parues dans la Bibliothèque de la Pléiade ^[3]. André

[1] Paris, Gallimard, 1971.

[2] Les indications fournies par Marguerite Yourcenar pour la datation de ce texte manquent pour le moins de netteté : dans la première version de la préface intitulée alors “Thésée : aspects d'une légende et fragment d'une autobiographie”, parue en 1963 chez Plon, elle indiquait : “vers 1930, à moins que ce ne fût en 1932 ou même en 1933” (p. 174)

[3] Paris, Gallimard, 1982, pp. XVIII-XIX.

Fraigneau met en relief l'intimité du rapport des jeunes auteurs à la Grèce : "On peut dire que nous ne vécûmes plus que pour la Grèce et par elle, pendant des mois, jusqu'à perdre le sentiment de l'actuel et habiter cet espace intermédiaire du Fabuleux et du Quotidien décrit dans l'immortel *Gradiva*. Tout nous était prétexte à vivre la Fable avec nos *moyens personnels*" (*Cahiers du Sud*, n°219, août-sept. 1939, p. 59). Voilà qui contraste avec ce que dit Marguerite Yourcenar de "cette partie de mythe" qui "alimenta et égaya huit ou dix jours durant la conversation entre ces trois personnes" (*Théâtre II*, p. 176).

Marguerite Yourcenar, pour qui la réécriture deviendra essentielle, ne modifie que fort peu sa pièce entre 1932 et 1939, comme elle l'indique dans les quelques lignes mises en exergue de la publication de 1939, qui la scandaliseront plus tard : "L'amical appel de Jean Ballard me décide à exhumer ce texte léger, vieux de sept ou huit ans. Je ne l'ai pas revu sans quelque inquiétude : je n'ai pourtant trouvé que bien peu à élaguer, à raturer. On croit changer. On ne change guère" (*Cahiers du Sud*, p. 80). Il faudra une guerre pour que les virtualités du mythe lui apparaissent nettement et que son appréciation sur *Ariane et l'Aventurier* se modifie : "Immédiatement [en 1944], je fus choquée par des gentilleses et des impertinences qui font partie des agaceries du bal masqué, mais qui irritent presque toujours au théâtre, parce qu'on y voit trop visiblement l'envie de plaire ou de déplaire, ou encore le réflexe de l'auteur embarrassé par un sujet trop beau ou trop grand pour lui et qui pirouette ou gambille pour se rassurer soi-même et rassurer son auditoire" (*Théâtre II*, p. 177). Ce jugement, publié dans la préface de *Qui n'a pas son Minotaure ?*, est sans appel ; en fait l'auteur était plus nuancée dans "Mythologie III", paru dans les *Lettres Françaises* en janvier 1945^[4] : "Quoi qu'il en soit, la tentation de ces perpétuels jeux de miroirs, angles d'incidence et angles de réflexion du Labyrinthe, excuse peut-être le ton de persiflage presque incestueux de ces héros face à face avec eux-mêmes, leur familiarité un peu insolente avec leur destin. Bien entendu cette pièce placée sur les limites de la parodie, n'échappe pas aux tics de langage d'un certain groupe

[4] Buenos Aires, n° 15, 1er janv. 1945, p. 38.

D' *"Ariane et l'Aventurier"* à *"Qui n'a pas son Minotaure?"*

parisien d'entre-deux guerres. Elle n'y échappe pas pour les meilleures des raisons, qui sont celles de la vie [...]. En 1945, Marguerite Yourcenar a pris conscience des défauts de sa pièce, mais elle trouve des excuses, qui n'auront plus cours ensuite, précisément une fois qu'elle aura achevé la version définitive, une fois qu'elle aura remodelé l'œuvre. Elle nous invite dans sa Préface à abandonner *Ariane et l'Aventurier* au profit de *Qui n'a pas son Minotaure ?* : "Je n'ai jamais rencontré quelqu'un qui l'ait lue" (*Théâtre II*, p. 177), constatation qui est une invitation à se détourner d'une œuvre de jeunesse.

L'écart qu'il y a entre la présentation des circonstances de l'élaboration d'*Ariane et l'Aventurier* chez André Fraigneau et chez Marguerite Yourcenar, de même qu'entre les diverses appréciations portées par elle-même sur sa pièce, nous incite à entreprendre cette lecture pour essayer de trouver quelques repères dans le labyrinthe de la création littéraire, en nous interrogeant sur la structure des pièces, leur tonalité, et plus particulièrement sur les trois scènes que Marguerite Yourcenar signale comme étant nouvelles dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*

Structure de la pièce

Le mouvement général de la pièce ne change guère même si aux trois parties d'*Ariane et l'Aventurier* reprenant les trois principaux lieux de l'action, "La Barque", "Le Labyrinthe", "L'Île" ont été substituées dix scènes : on y retrouve en effet les mêmes personnages dans des dialogues qui ont pour base le plus souvent ceux de la première version. On notera toutefois la disparition de deux séquences, qui donnaient à la composition d'*Ariane et l'Aventurier* un aspect figé et assez artificiel : à la première scène, conservée, où Autolykos accomplit sa fonction d'exposition, répondaient respectivement au début de la deuxième et de la troisième partie un monologue de Minos et un autre de Phèdre. Minos, de manière conventionnelle, se présentait, croyant être seul, comme mal assuré de son identité et ayant besoin du cadre de sa fonction et de la Loi pour se définir : Minos était tributaire du Minotaure pour être lui-même en s'opposant à lui. Ce thème du

double ou du négatif ne disparaîtra pas mais sera orchestré différemment, dans la dualité féminine Phèdre-Ariane : “Phèdre dépend de moi pour sa lumière ; j’ai besoin d’elle comme de mon ombre” (*Théâtre II*, p. 217), thème présent déjà d’ailleurs dans la première version : Phèdre y disait “Ariane me regardait flotter comme une image renversée d’elle-même” (p. 99). Au couple Ariane-Phèdre fait aussi pendant, dans les deux versions, celui que forment Thésée et Autolykos. Au début de la troisième partie d’*Ariane et l’Aventurier*, Phèdre exposait son ennui devant le calme marin et faisait le point sur ses sentiments envers Thésée, voulant le séduire mais sans l’aimer vraiment : “pas assez jeune. Trop peu farouche” (p. 99) : des éléments de ce monologue prendront place dans certaines scènes de *Qui n’a pas son Minotaure ?*

Mis à part la suppression de ces deux tirades, le canevas de la pièce est le même. La première partie correspond aux scènes 1-2-3, jouant sur les mêmes ressources de la verticalité : “Au sommet du mât”, “Dans la cale”, “Sur le pont”. La seconde partie deviendra les scènes 4-5-6-7 ; les lieux sont sensiblement identiques : le dialogue entre Ariane et Phèdre qui attendent une éventuelle arrivée se tient au haut d’une tour. Toutefois la rencontre entre Phèdre et les étrangers n’aura pas lieu au “Débarcadère” mais “au pied de la tour”, ce qui entraîne une moins grande dispersion des lieux : cette concentration témoigne sans doute d’une prise en considération des nécessités scéniques — les indications, qui précèdent le texte de la pièce, où l’auteur expose la façon dont elle conçoit la mise en scène laissent penser qu’elle n’est pas étrangère à ces questions — elle témoigne en même temps d’une volonté de concentration dramatique. On remarquera d’ailleurs qu’a été supprimée l’idée vaudevillesque selon laquelle l’escalier de la tour passait par la chambre du père, ce qui contraignait Phèdre à ajouter à ses talents de séductrice celui d’acrobate descendant de la tour par une échelle de corde pour aller au-devant de cet arrivage de deux hommes. Dans les deux cas Minos survient pendant la conversation entre Phèdre et les étrangers, mais Ariane, qui était intégrée au dialogue par une réplique, deviendra une figure évanescence : pour Thésée, ce sera comme une ombre dont la discrétion l’intriguera : “Mais quelle est cette petite figure voilée qui s’éloigne sans tourner

D' *"Ariane et l'Aventurier"* à *"Qui n'a pas son Minotaure?"*

la tête, une quenouille à la main, comme une ouvrière rentrant chez soi à la tombée du soir !" (*Théâtre II*, p. 201), définition ô combien symbolique d'Ariane, dont la signification, par ironie du destin, échappe à celui-là même qui la formule. Quand, le lendemain matin Thésée s'aperçoit qu'il a failli à sa mission de sauveur des victimes, il se trouve toujours "Devant une porte", mais des précisions sont ajoutées : "Paysage rupestre. A flanc de montagne, une gigantesque porte close", non que l'auteur cherche le pittoresque : ce qu'elle privilégie, c'est le symbole ; les dimensions de la porte sont à la mesure de l'impuissance de Thésée à pénétrer par ses seules ressources dans le labyrinthe. Une fois sorti de la caverne, Thésée rejoignait les autres à "l'Embarcadère", ce qui appuyait le parallélisme avec son arrivée au "Débarcadère", tandis que dans la version définitive, l'endroit où les autres le retrouvent est "un marécage au bord de la mer", lieu de l'à-peu-près, lieu incertain entre terre et eau bien approprié à ce que l'on n'ose nommer le retour à la conscience de Thésée, et à un dialogue où se nouent son destin, celui de Phèdre et de quelques autres ; marécage qui appelle un nouveau parallèle plus riche, avec, cette fois, la pureté de la plage de Naxos.

La dernière partie d'*Ariane et l'Aventurier*, qui correspond aux scènes 8-9-10, se déroulait comme ici successivement sur une plage, un promontoire (pour la rencontre avec Bacchus) et sur la barque en vue d'Athènes [5]. Il faut noter qu' à la valeur abstraite de "l'Ile" avec un I majuscule d'*Ariane et l'Aventurier* fait suite, dans *Qui n'a pas son Minotaure?*, l'île de Naxos, non qu'il s'agisse encore d'ancrer la pièce dans une réalité géographique déterminée: ce nom, tiré du mythe, en garde toute l'intensité aérienne sans rien perdre de l'universalisme de l'Ile majuscule.

Le mouvement même de la pièce et son cadre, avec sa symbolique, ont donc été trouvés d'emblée et ont subi peu de modifications : on suit d'ailleurs la chronologie de la légende [6].

[5] La première version ne précise pas "sur la barque", mais cela va de soi ; la version définitive présente la mention "Sur la barque. En rade d'Athènes" au lieu de "En vue d'Athènes", sans qu'il y ait là rien de significatif.

[6] Nous avons examiné de plus près cette question dans notre article "*Qui n'a pas son Minotaure?* de Marguerite Yourcenar" in *La Mythologie. Clef de lecture du*

Mais Marguerite Yourcenar attire notre attention sur trois scènes, deux "rajoutées en 1944" (la scène 2, celle des victimes et la scène 6, celle du Labyrinthe) et l'autre "doublée en longueur" et "chargée d'une intensité toute nouvelle : celle de la rencontre d'Ariane à Naxos avec Bacchus désormais dénommé Bacchus (Dieu)" (*Théâtre II*, p. 179) sans doute peu avant 1963. En fait la scène des victimes et celle du labyrinthe n'ont pas été créées *ex nihilo* en 1944, mais des modifications très profondes ont été apportées à la version primitive, ce qui en métamorphose le contenu. Ces scènes sont, aux yeux de l'auteur, capitales puisqu'elle révèle dans ses *Entretiens radiophoniques* avec Patrick de Rosbo^[7] : "En fait, trois des scènes de cette pièce, la scène des condamnés à mort dans la cale du navire, Thésée errant parmi ses mensonges, et Ariane rencontrant Bacchus (Dieu), comptent, avec le dialogue entre Hercule et la Mort dans *Le Mystère d'Alceste*, parmi ce qu'il m'importe le plus d'avoir écrit".

Scène des victimes

Dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*, la scène des victimes, avec un nombre de répliques à peu près identique, est plus longue que son homologue d'*Ariane et l'Aventurier* d'environ une fois et demie. Mais le changement n'est pas seulement d'ordre quantitatif.

Les jeunes gens s'interrogeaient surtout sur le Minotaure, éprouvant, pour la plupart, une sorte de sympathie, voire d'admiration pour cet inconnu, qu'on allait même jusqu'à plaindre d'avoir été écarté du trône à cause de sa monstruosité. Une relation trouble, d'appréhension et de désir, ce dernier l'emportant d'ailleurs, s'établissait entre les victimes et le bourreau. Le Minotaure était assimilé par beaucoup à leur idéal, idéal de beauté, l'amant ou l'amante que ces adolescents avaient ou n'avaient pas eu(e) ; pour telle jeune fille, il était l'ultime moyen pour fuir l'amour qu'elle portait à sa semblable Attys ; certaines

monde classique. Hommage à R. Chevallier, Caesarodunum XXI bis, Tours, 1986, p. 566.

[7] P. de ROSBO, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, 1980 (1^e éd. 1972), p. 155 n. 1.

D' "*Ariane et l'Aventurier*" à "*Qui n'a pas son Minotaure?*"

étaient fières d'avoir été choisies car "on prend les plus belles" (p. 81).

Dans la version définitive, la conversation des victimes ne concerne pas tant la personnalité du Minotaure, qu'elle met en scène la diversité de leurs attitudes face à la mort inéluctable. Nous avons la peinture d'une psychologie de groupe, symbolique de la multiplicité des réactions humaines face à la fatalité. Une partie de la scène développe une réflexion qu'Autolykos faisait au début d'*Ariane et l'Aventurier* : ils "se sentent apaisés par cette incertitude de l'heure, mêlée à la certitude de mourir" (p. 81). Certains veulent gagner du temps et profiter au maximum de ce qui leur est alloué pour se livrer aux délices de l'amour, de la poésie, de la science. L'un se console en disant que la mort peut prendre d'autre formes que celle qui est attendue, par exemple un naufrage. Tel autre trouve une solution dans le suicide. Un autre se cache la vérité en faisant "sa partie de cartes dans son coin" (p.188). Epicurisme, stoïcisme, ou bien forme vulgarisée du divertissement pascalien : autant de remèdes ou de placebos. D'autres fuient dans le sacrifice, fiers de sauver l'Etat par leur héroïsme ou de parvenir par leur aventure à sortir du cadre étroit du quotidien. D'autres encore sont exaltés à l'idée d'être des élus : le Minotaure en effet n'est plus un idéal païen de beauté, somme toute assez proche des victimes, qu'elles comparaient à leur chers Chrysis, Lagagé ou Attys ; les références grecques ont disparu : le Minotaure devient pour les victimes une image de l'absolu divin judéo-chrétien, assez distant : quand il n'est pas appelé "le Minotaure", il est évoqué par un pronom personnel avec majuscule "Lui", "Le", "Il", "Toi", c'est le "Taureau des Armées", "Seigneur", "Que ton nom soit béni", "Que Sa volonté s'accomplisse !" (pp. 186-188). L'anachronisme religieux, totalement absent d'*Ariane et l'Aventurier*, mêlant les temps et les cultures, rend les victimes plus proches de nous et confère une portée métaphysique à la scène. Le changement des répliques "On prend les plus belles. — On nous jalouse" (p. 81) en "On nous a choisis un à un. Nous sommes des élus. Comme c'est beau !" (p. 187) est tout à fait significatif de cette évolution qui nous fait passer de la vanité féminine à l'orgueil du juste.

Cette cale où les victimes du Minotaure attendent diversement leur sort ressemble au cachot auquel Pascal, assimile l'univers humain et le Minotaure représente l'issue fatale de toute destinée. Mais se profile aussi l'image des convois de la mort du III^e Reich : "Le Minotaure et son antre, les victimes courant d'elles-mêmes à la mort, les Thésées velléitaires et les Minos clignant de l'œil au crime, éclairés par le jet des projecteurs de 1944, acquéraient tout à coup une terrible réalité de symboles" (*Théâtre II*, p. 178). La puanteur de la cale, l'allusion au boucher, la passivité de la plupart des victimes de même que leur différenciation par un numéro, amorce des matricules, peuvent faire penser à l'actualité. Mais ce sont les scènes suivantes qui accentuent le parallèle quand Autolykos à la scène 3 compare la tâche de Thésée à celle des "bouviers d'Anatolie chargés de convoier le bétail aux abattoirs d'Athènes" (p. 190) ; quand Phèdre parle du "bandeau noir ou vert qui vous mettrait au rang des parias ou des otages" (p. 199), quand Ariane évoque les victimes "abandonnées en souffrance comme dans le dépôt d'une gare" (p. 228) ou Thésée la responsabilité du chef de l'Etat, son père, qui "a accepté de payer ce tribut, d'offrir ces victimes à la mort" (p. 190), et surtout quand il donne des précisions sur les victimes :

Périr avec cette gitane brune et chaude, coquelicot des routes, fille de rien, ramassée dans une rafle parmi des victimes sans papiers d'identité sur lesquelles la presse ne s'attendrit pas... Périr avec ce jeune Hébreu couvert d'une pâleur malade, si blême que pour le hâler on voudrait lui faire présent de quelques jours de plus au soleil... (p. 193).

Les victimes étaient beaucoup moins typées dans *Ariane et l'Aventurier* :

Périr avec cette fille brune et chaude, si parfumée qu'elle embaumera la mort, comme un sachet de myrrhe suspendu au cou d'une sorcière... Périr avec ce jeune garçon couvert d'une pâleur malade, si blême que pour le hâler on voudrait lui faire présent de tout le soleil... (p. 85).

D' "Ariane et l'Aventurier" à "Qui n'a pas son Minotaure?"

L'anachronisme religieux ou concentrationnaire donne une portée beaucoup plus profonde à la scène en ravivant les potentialités de la matière mythique. Marguerite Yourcenar nous invite elle-même dans ses *Entretiens radiophoniques* avec P. de Rosbo à percevoir toutes les facettes de l'épisode :

le mythe est une série de cercles concentriques, un peu comme ceux produits par une pierre jetée dans l'eau. Au premier plan, l'image des prisonniers emportés par Thésée dans la cale d'un navire vers le Minotaure qui les dévorera ; au second plan, l'image des wagons plombés qui mènent vers Auschwitz, et au troisième l'image de l'homme en général, enfermé dans sa destinée mouvante, ne sachant rien du monde qui l'entoure et continuant jusqu'au bout à se demander où il va, ce qu'il devient, et de quoi est fait son désastre ou son salut.^[8]

La scène du Labyrinthe

La scène du Labyrinthe est près de quatre fois plus longue que dans *Ariane et l'Aventurier* et le combat avec le Minotaure est totalement repensé : "La promenade de Thésée dans les détours du Labyrinthe, bâclée en quelques lignes [en fait 94] dans l'ancienne *Ariane*, s'intériorisait en quelque sorte, me donnait envie de décrire la grotesque démarche d'un homme égaré dans les replis de soi-même" (*Théâtre II*, p. 178). L'intériorisation n'était présente dans la première version qu'à l'état embryonnaire : Thésée y disait "J'ai l'impression de plonger dans mes ténèbres internes, et les circonvolutions du Labyrinthe me font penser à mes entrailles" (p.95), mais il y rencontrait un adversaire distinct de lui, le Minotaure, qu'il entendait d'abord sans le voir et en qui il distingua ensuite "[r]ien qu'un jeune homme" (p. 96), lui ressemblant, mais sur lequel le temps ne semblait pas avoir de prise, et dont les traits rappelaient aussi Ariane^[9]. Thésée finit par se battre, bien malgré lui, contre cette belle figure tout en

[8] P. de ROSBO, *op. cit.*, pp.154-155.

[9] Voilà qui n'est pas sans rapport avec l'aspect amphibologique des personnages de *Feux* étudié par C. BIONDI dans "Neuf mythes pour une passion", in *Mythe et idéologie dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Bulletin de la S.I.E.Y.* n° 5, nov. 1989, pp.27-33.

souhaitant être vaincu. “Si tu ne m’aimais pas, tu ne m’aurais pas tant cherché” (p. 96) lui déclare le Minotaure, formule qu’on retrouvera, inversée, dans la bouche d’une victime de la version définitive : “S’Il ne nous aimait pas, Il ne nous aurait pas fait chercher” (p. 188). Ce combat très rapide, assez factice, avait l’aspect d’un corps à corps amoureux : les morsures du Minotaure étaient des baisers et si Thésée l’emportait, c’était à cause de l’amour que lui portait le monstre.^[10] Le Minotaure ne présentait pas la monstruosité attendue, d’un être hybride, mi-homme mi-taureau, mais celle causée par la dualité de l’âme et du corps : “Ce vide, c’est ce que les philosophes nomment mon âme. C’est léger, c’est inconsistant, il paraît que c’est immortel. Tant pis, d’ailleurs. Quant à la chair, elle n’est chez moi que trop impérieuse. Si l’âme pervertit la chair, ou si la chair corrompt l’âme, c’est une question que je ne résous pas. Tout âme, je serais Dieu. Tout chair, je serais brute. Tel que je suis, je suis le Minotaure” (p. 95) : voilà un monstre terriblement humain. Le responsable est Dieu, à moins que ce ne soit Thésée : “Puisque tu as pris le rôle de héros, il ne me restait que celui de monstre” (p. 95). On retrouve la même tendance que chez l’époux de sa mère, celle de se définir par opposition à son contraire ; tendance qu’il partage aussi avec Ariane.

Le combat de Thésée dans *Qui n’a pas son Minotaure ?* ne présente pas cet aspect artificiel et le monstre y est moins confus. Thésée est aux prises avec lui-même, avec son propre passé comme avec son avenir : les voix qui l’assaillent donnent au personnage une épaisseur temporelle presque absente d’*Ariane et l’Aventurier*. Le premier labyrinthe était peuplé d’êtres infiniment petits que Thésée et le Minotaure avaient le droit d’écraser et qui produisaient des grouillements le long [des] jambes” du héros (p. 96) sans que ceux-ci soient davantage spécifiés. On retrouve cette

[10] En 1934 dans *La Machine infernale*, Cocteau donnera forme à une telle défaite par amour quand le sphinx révélera à Œdipe le secret de l’énigme. Le pouvoir enveloppant du Minotaure : “J’enveloppe : je ne frappe jamais. En ce moment, je pèse sur toi du poids de toute la chair” (p. 97) appelle la comparaison avec la technique du Sphinx enserrant Œdipe dans des liens invisibles (acte II), d’autant plus que dans les deux pièces le combat contre le monstre souligne la faiblesse et la vanité du héros. Simple coïncidence ?

D' "Ariane et l'Aventurier" à "Qui n'a pas son Minotaure?"

idée, modifiée, dans la version définitive : "Qu'est-ce que ce gamin qui me grimpe le long des jambes ?" (p. 207) ; mais ce qui grouille dans le Labyrinthe est pour nous plus évident, ce sont les personnages que Thésée a été et sera, des êtres qu'il a rencontrés, des bribes de son destin. C'est toute la vie de Thésée qui apparaît ainsi comme atomisée dans un pullulement de voix : on y reconnaît ses désirs d'enfant (la tentation ludique de la mort du père), ses désirs de prince dépensier à la manière de ce que seront l'Étéocle et le Polynice de l'*Antigone* d'Anouilh (1942/1944), ses conquêtes amoureuses, l'Amazone Antiope qui lui a donné Hippolyte, ou Hélène qui lui a dérobé sa Toison d'Or après l'avoir séduit, son désir de supplanter son père sur le trône d'Athènes ; la voix d'Ariane nous conduit au présent, mais bien vite c'est l'avenir de Thésée qui se profile avec les propos raciniens de Phèdre et d'Hippolyte, et la mort de son fils. Dans le Labyrinthe, la vie de Thésée subit — selon l'analyse détaillée de M.-J. Vazquez de Parga^[11] — comme une opération alchimique de désintégration : nous assistons à l'œuvre au noir, phase de séparation de la substance. Mais ajoutons qu'il n'y aura pas de phase supérieure et que le Thésée qui renaît après l'épreuve est tel que celui qui est entré dans le Labyrinthe. Thésée n'est qu'un pantin entre les mains de la destinée : il voit, ou plutôt entend, sa vie sans la comprendre ; il interprète à tort les propos de Phèdre, il prend son fils pour lui-même et sa voix vieillie pour celle de son père : il croit frapper Egée en se battant lui-même. Thésée est victime de l'illusion^[12]. Il sort du Labyrinthe tout aussi aveugle qu'il y était entré, sans avoir pu y reconnaître les vérités qui y ont défilé, et après s'être lui-même donné des coups en croyant tuer son père, tandis qu'Oreste dans *Electre ou la Chute des masques* tue son père pour —s'imaginer-t-il— échapper au labyrinthe des faux-semblants dans lequel il a toujours vécu et être enfin lui-même. Thésée n'a pas pu se découvrir lui-même dans l'ancre, Oreste refuse l'image que lui tend Egisthe, pour être le frère d'Electre ; mais il n'est pas plus libre. Que Thésée entraîne avec lui le

[11] "Le Labyrinthe de Marguerite Yourcenar", *Bulletin de la S.I.E.Y.*, n° 4, juin 1989, pp.41-51.

[12] Cf. le jugement sans appel sur le personnage de Thésée dans les *Entretiens radiophoniques* avec P. de Rosbo, *op. cit.*, pp. 73-74.

Labyrinthe dans sa chute souligne l'aspect dérisoire de ce qu'on n'ose appeler une victoire. Il en va de même de l'assimilation du Labyrinthe par Autolykos dans la scène suivante à "un champ de foire le matin du 15 juillet" ou à une baraque de fête foraine (p.215), comme de la découverte par Phèdre sur les lieux de l'exploit d' "un sabre d'enfant" (p. 218). Aveuglement et fanfaronnade : Thésée est un fantoche. Avec lui, le nouveau titre de la pièce *Qui n'a pas son Minotaure ?* devient le boniment d' "un crieur des rues, [d'] un marchand qui vend des jouets dans les foires" [13]. Les nombreux anachronismes de la scène du labyrinthe, de même que les échos littéraires —Racine est beaucoup sollicité— ont un aspect ludique, tournent le personnage en dérision, mais font aussi naître une certaine pitié pour un être basement humain certes, mais humain, aux prises avec la fatalité : c'est la seule scène où, à notre avis, il suscite une certaine émotion au-delà du rire.

La scène entre Ariane et Bacchus (Dieu)

La scène entre Ariane et Bacchus (Dieu) est la dernière à avoir été recomposée par Marguerite Yourcenar, sans doute peu avant 1963 [14]. L'hymne à la solitude, qui ouvre la scène après le départ de Thésée et Phèdre, est dans les deux versions identique à quelques variations stylistiques près. Ariane, bien loin d'être désorientée et pleine de récriminations à l'égard de son séducteur comme dans Catulle (64), bien loin de maudire une solitude redoutée [15], s'est mise elle-même à l'écart, annonçant en quelque sorte, mais l'orgueil en plus, Nathanaël qui, dans *Comme l'eau qui coule* cherche "un asile où finir seul, comme si la maisonnette de Monsieur Van Herzog n'était pas tout à fait la solitude" [16]. L'isolement d'Ariane rappelle bien davantage le désir d'envol d'Icare. Ariane, bien différente de celle que Marguerite Yourcenar

[13] *Ibid.*, p. 73.

[14] *Théâtre II*, p. 179.

[15] CATULLE, 64, v. 184 sq.

[16] *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982, Coll. la Pléiade, p. 999.

D' "Ariane et l'Aventurier" à "Qui n'a pas son Minotaure?"

a esquissée dans *Les Dieux ne sont pas morts* ^[17], qui se faisait la discrète esclave d'un jeune homme aimé à distance, se suffit à elle-même ; elle atteint une sérénité minérale et a le sentiment d'être parvenue à l'absolu. Elle est comme sortie du temps et se fond dans les éléments, qui tendent eux-mêmes à l'indifférenciation : "stable comme le passé, parfait comme le souvenir, l'ilot de marbre émerge des eaux fluides : l'île [Ile] verticale s'élève si haut qu'on doute si les vagues qui l'enserrent sont célestes ou marines" (*Ariane*, p. 103 ; *Qui n'a pas son Minotaure?*, p. 225). Ariane, saisie par un froid minéral, s'assimile au marbre de l'île ; la pétrification qui, chez Catulle, était seulement signe de l'hébétude d'Ariane abandonnée et comparaison avec la statuaire dans le goût de la poésie alexandrine ^[18] est ici le symbole d'une harmonie avec l'univers qui l'entoure et d'une pureté qui rappelle le monde de glace et de cristal, "monde de pur espace et d'atomes purs" qu'Hadrien traverse dans les régions du Danube ^[19]. Le sang d'Ariane est rapproché de l'azur : "Le sang qui coule dans mes artères doit être maintenant aussi bleu que la plus profonde veine du ciel" (*Théâtre II*, p. 225) : cette symbiose avec le cosmos était encore plus appuyée dans la première version, qui contenait au lieu du mot "sang" celui de "flot", renvoyant aussi à l'élément marin. Nous avons ici une préparation de l'apothéose traditionnelle d'Ariane devenant une étoile : minéralisation, rapprochement avec l'azur et mouvement ascendant suggéré par la verticalité de l'île. Ariane semble être parvenue à l'absolu, Nathanaël cherchera pour mourir un "creux" où il puisse être au contact de la nature et du ciel, tandis qu'Ariane est sur un promontoire ; le sang d'Ariane la projette métaphoriquement dans le cosmos, celui du fils du charpentier s'infiltrera dans la terre ^[20] :

[17] Ed. Sansot, Paris, 1922, pp. 75-76. Marguerite Yourcenar s'inspire dans ce poème de Catulle 64, v. 158-163 ; mais sans doute aussi de Nonnos, *Les Dionysiaques* XLVII, v. 390 sq.

[18] "De loin, au milieu des algues, la fille de Minos, les yeux mornes, semblable à la statue de marbre d'une bacchante, le suit du regard, hélas ! du regard et flotte sur une mer de soucis" : 64, v. 60-62, trad. G. Lafaye, *Les Belles Lettres*. Le v. 61 : "*Saxea ut effigies bacchantis*" est traduit "petrificata come statua di baccante" par C. TARTAGLINI, "Arianna e Andromaca", *Atene e Roma*, 1986, vol. 31, p. 152.

[19] *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1977, p. 58.

[20] "il cracha faiblement et vit le mince filet écumeux disparaître entre les brins

ces deux communions avec l'univers sont différentes dans la mesure où Nathanaël dans sa simplicité, n'aspire à aucun dépassement^[21].

Au moment ultime dans les deux versions de la pièce, Bacchus est mal accueilli par Ariane qui voit avec déplaisir sa solitude troublée et tient tête à la divinité, parente en cela de l'Alcmène giralducienne^[22]. Ariane refuse Dieu, voulant recourir aux seules ressources humaines pour atteindre l'idéal : "En fait d'ivresse, je me contente de la force d'âme", disait la première version (p. 103), ce qui devient ici "Les tigres apprivoisés m'intéressent fort peu, et tous les vins du monde ont un déboire amer" (p. 225). Paradoxalement, et pour mieux signifier sa défiance, alors même que l'auteur souligne l'universalisme de Bacchus, devenu Bacchus (Dieu), Ariane le renvoie à une spécificité toute relative en tournant en dérision les attributs traditionnels de la divinité antique^[23].

Le ton d'Ariane est plus vif dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*. Un échange de répliques est significatif à cet égard : c'est Bacchus qui disait à propos de Dieu : "C'est un monosyllabe. C'est donc la réponse la plus brève qu'on puisse faire aux questions des hommes" (p. 103). Cette réplique, passée dans la bouche d'Ariane, devient plus méprisante : "N'abuse pas de ce monosyllabe. Tu n'es que la réponse la plus courte qu'on puisse faire aux questions des hommes" (p. 226). Si dans les deux textes, Ariane préfère le sommeil à l' "immortalité consciente" que lui propose Dieu, plus négatif et plus sec aussi est le mot "rien" qu'elle oppose au mot "Dieu" dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* alors que la première version comportait le mot "silence".

d'herbe qui cachaient le sable" (*Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 1000).

[21] Sur la mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, cf. K. ANDERSSON, *Le "don sombre"*, Uppsala, 1989, 274 p. ; C. BIONDI, "Morire ad occhi aperti", *Il Confronto Letterario*, Suppl. al n° 5, 1986, pp. 47-58 ; M. DELCROIX, "La mort dans l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar" in *La Mort en toutes lettres*, Nancy, 1983, pp. 205-215.

[22] *Amphitryon 38* date de 1929.

[23] Cf. CATULLE 64, v. 251 sq. ; OVIDE, *L'art d'aimer* I, v. 535 sq. ; NONNOS, *Les Dionysiaques* XLVII, v. 275 sq.